劇壇左右展望

岸田國士

○左、劇文学の領域

近頃、純文学と大衆文学の問題が各所で論議されてゐるやうだが、これは、所謂「文芸上の問題」とはなり得ない一個の文壇四方山話にすぎないので、「純文学では飯が食へん」とか、「大衆文学を書くのにもやはり才能がいる」とか、何れも、動かすべからざる真理に違ひないが、今まで、どの時代の文学者も、そんなことは嘗て言はなかつたほど、当り前のことなのだ。まして、「純文学の勢力が衰へ、大衆文学が盛んになつたのは何故だ」とか、「純文学と大衆文学の区別如何」

といふやうな奇問は、日本の雑駁な文壇用語を以てするに非ざれば、殆んど意味をなさない。

しかし、かういふ問題も、直接、作家の生活に関係があればこそ、そこここで話題にも上るわけであらうが、それならば、同じ文学の領域にあつて、今日、小説と戯曲とが、一時代前に比較して、その対立関係を次第に変じて来た事実も、戯曲家の立場から見れば、一個の興味ある問題であり、同時に、文壇ジャアナリズムの注意に値する現象だ。

歴史を遠く遡る必要はない。十年前には、小説家が戯曲を書けば、その戯曲はその小説と同等に評価され

るのが普通であつた。処が、今日の小説家は、特殊な場合を除き、恐らく戯曲を書いて、その小説ほどの評価を得ることは困難だらう。その理由は、云ふまでもなく、今日の小説が、「本質的に」著しく「進化」してゐるのだ。そして、戯曲は、全く、進化の道を塞がれて、「本質的に」旧態依然たる有様だ。

ところで、これは別に悲観すべきことではなく、もともと、戯曲といふものは、その進化の道程が、小説とは自ら異つてゐるので、小説の修業は、必ずしも戯曲の修業と一致せず、小説の達し得る領域に戯曲が達し得ないといふことは、戯曲の達し得る領域に小説が

達し得ないことを証明するだけだ。但し、さういふ見解は、十年以前には、まだ漠然としてゐたに相違なく、今日でも、なほ、文壇の一部では、無批判に、戯曲が小説のレベルに達しないと断言する人々がある。さういふ人々は、果して、わが戯曲壇の、最近十年間の歩みを観てゐるだらうか。私は、前に、戯曲は、全く進化の道を塞がれてゐたといひ、「本質的に」旧態依然たる有様だといつたが、それは、文壇の表面に浮び出た若干の例のみについて述べたのであつて、爾来、黙々として動きつつある次のヂェネレエションこそは、実に、この十年間の歩みを独占してゐたのだ。

何によつてそれを感じるかといへば、聊か主観に偏するきらひはあるが、私は敢て、周囲にそれを感じさせる二三の若い友人がゐると答へたい。彼等は、勿論既成劇壇に何等の期待をおいてゐない。彼等はまた、所謂「文壇に出る」ことを最初の目的ともしてゐない。彼等は、日本の新劇が今日まで達し得たところを以て、自分の出発点とする考へすらもつてゐない。彼等は文字通り、戯曲と倶に、ただそれのみと生きて来、また生きようとしてゐる。

私は、故らかくの如き悲壮めいた言ひ方をするのではない。今日の時代に、彼等が、如何に傑作を書かう

とも、これを世に問ふ機関がどこにあるかといふことを考へるのだ。同人雑誌、殊に演劇に関する片々たる小雑誌の如きは、世間的に見れば、せいぜい原稿のコピイ同然だ。彼等は、時勢を識るにせよ知らぬにせよ、その作品が、活字によつて、多くの知己を得るなどとは考へてゐまい。それ故に彼等は、徒らにあせらないのだ。そして、かく云ふ私などが、これまで無数に発表したやうな雑誌的戯曲は、夢にも書かうとはせず、また、書く必要もないのだ。

かくの如き状態は、私に、かういふ結論を引き出させる。曰く、所謂、雑誌なるものの創作欄からは、将

来「本当の戯曲」は現はれないだらう、と。
それと同時に、小説と戯曲とは、何れもその本質的両端に於ては、従来の兄弟づきあひ乃至夫婦関係の如き情実主義を清算して、全く赤の他人となり、偶々路傍に相見えても、お互に挨拶の面倒さへなくなるだらう、と。
だが、これは、袋小路の如き日本の文壇に於ては、定めし、不自然極まることであらうと思はれる。何となれば、小説七軒、戯曲一軒の割合にもならぬとすると、戯曲は、全く孤影悄然、話しかける相手もない有様が眼に見えるやうだからだ。そこで勢ひ、頭をもた

げるのが、演劇の実際運動だ。さういふ機運に乗じて生れ出たものでなければ、真の底力ある新劇運動とはいへない。

ここには、雑誌月評家の小姑意識も働かず、作者自から、厳正な自己批判の前に立つて、才能の試錬に耐へなければならぬ。

さて、問題を、劇文学の領域といふ本題に引戻さう。凡そ世界の演劇史を通じて、最も偉大且つ高貴なるモニユメントとして残るものは、チエホフの戯曲と能楽の舞台であらうとは、私の予々信じるところであるが、前者は、戯曲の生命にはじめて決定的な文学的表

現を与へ、それを今日にまで生かしてゐる点、後者は、同じく、舞台の幻像（イメエジ）が、最も単純な姿を以て最も深きに達してゐる点、共に比類なき芸術と呼ばるべきものであつて、何れも、東西演劇の原始精神が、期せずして、後世、見事な花を開いたとも云へるのだが、私は、この二つの例を並べてみて、総て、純粋なものに共通な特質といふものをはつきり見出し得るやうな気がするのだ。

　この議論を押進めて行くと非常に長くなりさうだから、それは次の機会に譲ることとして、要するに、チエホフの天才、並に能楽の恵まれた「運命」について、

一応読者諸君の同意を得るものとし、その何れもが、決して、「演劇を如何にすべきか」などといふ、「現代的な問題」を基礎にして生じた芸術品でなかつたことを言ひ添へておきたいと思ふ。

然るに、今日、劇文学に志す青年誰一人が、スタニスラウスキイ、ラインハルト、メイエルホリド、小山内薫の名を知らないであらうか？　また誰一人がイプセン、ゴオゴリ、ハウプトマン、マアテルランク、エドモン・ロスタン、久保田万太郎の名を知らないであらうか？

彼等は、少くとも、現代の戯曲が、如何なる意味に

於て生気を失ひ、如何なる点で行きづまつてゐるかを気づいてゐる筈だ。彼等のうちの最も野心あるものは「傑作」を書かうとする前に「如何なる方向」に進むべきかを考へない筈はないのだ。彼等は、所謂「新しさ」に飽き、「こけおどし」に迷はされず、只管「本質」の問題を考へはじめてゐる。漸く、そこに来たのだ。文壇の風潮から、なるほど、遠いではないか。

チエホフは、幸ひにして、あの豊富な文学的内容によつて、わが文壇に多くの知己を得、その戯曲は、恐らく、戯曲としてよりも、何かしら「ユニック」な文学的作品として、全く申分のない歓待を受けたやうだ

が、誰か文壇の批評家で、謡曲のうち、最も「意味の通じない」曲を、ひとつ、文学的に評価してみるものはないだらうか？　これは最近仕入れた知識であるが、能楽の舞台に於ては、さういふ曲こそ、最も純粋な魅力を発揮するものであるらしい。言ひ換へれば、物語の筋及び、その構成の如きは、能楽としては寧ろ第二義第三義的なもので、描写の如何、その他直接感情に愬へる言葉の意味さへ、殆ど能楽全体としての効果から云へば計算に入れなくてもいいのだ。結局、謡曲なるものの、所謂「物語としての」文学的発展、殊に、所謂「劇的」な内容は、能楽の高い鑑賞には却つて邪

魔つけなのだ。それは飽くまでも、演技化された「言葉の魔術」だ。「言葉」の音と意味とが、何れともつかず渾然と同化して、瞬間瞬間の「幻象（イメエジ）」を繰りひろげ、その幻象が、刻々生命の象徴として視覚的に浮び出るのだ。連鎖なき言葉の幻象にこそ、超現実的生命が流れるので、そこにこそ、自然ならざる「真」を感じる悦びがあるのだ。

　私の能楽礼讃は、しかし、多少、眉唾ものだ。なぜなら、能楽そのものを、私ほど観てゐないものは少なからうし、また、観てもそんなに面白いとは思はぬにきまつてゐるからだ。が、ただ私は能楽ファンの一群

を友人に持ち、彼等の熱狂ぶり、と云つて悪ければ、その渇仰ぶりを見て、内心甚だ穏かならぬものがあり、且つ、理論的に考へて、誠に、さもありなんと思はれる節もあり、殊に、私の演劇本質論が、偶然、この影の薄いと思はれた骨董的芸術によつて、またとなき根拠を与へられたことは、なんといふ皮肉であらう。

私は恐らく、この秋頃から、それらの友人達にくつついて能楽を「拝見」することであらうが、果して、よく、一曲の終るまで居眠りの辛抱ができるかどうか、正に保証はできかねる。といふのは、かくも「偉大なる」演劇的モニユメントなるにも拘はらず、私の性分

に通じなさうに思はれるのは、この舞台たるや、飽くまでも、「現代」と没交渉であることだ。私は、決して、「現代」を好んではをらぬ。それどころか、「現代」に生を得たことを甚だ悲しむものであるが、どうも、「現代」といふものが一番気になるのだ。何か「現代」から眼をそらすことが怖しい。いや、眼をそらすことが淋しいのだ。私は「現代を救はう」などと考へてをらぬ。なに、結局「現代人」なるものが、愛するに値しなくとも、一番、見てゐて面白いからだ。

余談はさておき、近代の戯曲作家で、能楽にヒントを得て、その作品を物したと称せられる男が二人ある。

一人は仏蘭西人、一人はアイルランド人だ。二人とも、能楽の精神を解してゐたかどうかは怪しいものだが、私の考へるところでは、東洋芸術に、異国的新鮮さを味ひ、怪奇な幻想を貪り得る人種ならいざ知らず、苟も、生れ落ちるから親爺の褌を見馴れてゐるわれらが、能楽の単純主義にさう驚くわけもなし、それをまた、真似てみる興味もなからう。まして、われわれは、チエホフを識つてゐるのだ。意識的に、チエホフから出発し、意識的に能楽の精神に近づくことは、やがて、演劇の本質主義を徹底させることになるばかりでなく、劇文学当面の問題は、理論上、一つの進路を与へられ

たことになるのである。

かういふ主張は、しかし、まだ、私の周囲で行はれてゐるわけではない。さうであれば、勿論、私など出る幕ではないのだが、静かに観察してみると、これから世に出ようとする若いヂェネレエションのうちにも、やはり、「純文学派」と、「大衆文学派」とが、同じ戯曲作家のうちに入り混つてゐるやうである。「大衆文学派」は、実際家であり、今日党であり、化学でいへば、応用組（？）である。「純文学派」は、理想家であり、明日党であり、学者でいへば、一生を実験で暮す研究室組である。どちらも、境界のところははつきり

しないが、極端になると軽蔑し合ふ傾向があり、もつと極端まで行くと、互に同業者であることを気づかなくなる。

中にはまた「大衆性」といふ言葉を有難く解釈して、ヴィクトオル・ユゴオやトルストイは大衆的小説を書き、同時に、それが芸術的な高さをもつてゐたと論じる人々もゐる如く、演劇の通俗性を承認して、これを現代思想的背光によつて飽くまでも「芸術」たらしめようとする両天秤案も現はれてゐるやうだ。各人各説、十人十色の拠り処があつて然るべきだが、事、専門に関する限り、一応は「純粋に」その仕事の本質を突き

止めておく必要がある。言ひ換へれば「手段」としてでなく「目的」としての活動に何等かの意義を与へなくてはならぬ。

卑近な例をとれば、水銀から金を採るといふ実験の成功（？）は、誠に華々しく聞えるやうだが、これは、純粋な学問的立場からは、スペクトルの数字的発見と何等異るところはなく、ただ前者は「通俗的、大衆的」に何等かを刺激煽動する効果をもつてゐるといふだけだ。それも「水銀が金になる」といふやうに「誤解」させれば一層センセイショナルな社会的成功であつて、「如何なる水銀も、多少の金をもともと含んでゐる」と

いふ専門的基礎知識に照せば、単に、「水銀から金を分離する」ことに成功した「予想し得る事実」なのだ。それゆゑに、「水銀から金を採る」実験が、卑むべき仕事であるといふのではないが、この仕事が、「目的」として価値をもつか、「手段」として価値をもつかが、その学者の純粋さを決定するのだ。つまり、発見者と発明家との分岐点だ。学説と特許願書の相違だ。

然しながら、同じ学者と称せられるもののうちに、なほかつ、この二つの型が存在する如く、作家の仲間にも、明かに、この二つの型があり、劇作家の如きは、概ね、例外なく後者の型に属するものと私は考へる。

だが、それは今日までの演劇の「歩み」が、勢ひ、それを強ひたのだ。そして、繰り返して云ふが、この事実は、別に悲しむべきことではない。ただ、演劇の将来が、われわれ自身の問題として横たへられた時、「新しき道は此処にあり」といふ一つの目印として、私は、先づ、劇文学の領域にあつて「純粋な」ものへの方向がまだ残されてゐることを痛感するまでだ。

嘗て言つた如く、演劇は、それ自体、錯綜極まりなき迷路である。如何なる「門」からでも、演劇に入ることが出来、しかも、出口はただ一つなのだ。俳優の門がある。舞台監督の門がある。装置家の門があり、

戯曲家の門があり、照明、効果などといふ門もある。
近代のある一時機に於て、戯曲家の門が不当に狭められた。アンドレ・スュワレスの言を俟つまでもなく、「舞台が詩人を駆逐した」時代だ。
しかし、われわれから見れば、現在の日本の有様はどうであらう。「詩人が舞台を棄てた」とも云ひ得るのだ。ここで云ふ詩人とは（断るまでもなく）真の作家の謂だ。
仏蘭西に於て、「舞台が詩人を駆逐した」時代にこそ、黙々として、詩人は、「一人で観る芝居」を書いてゐた。
そして、その芝居が、次の時代に、凱歌をあげた。舞

台を捨てた日本の詩人等は、今、何をしつつあるのか。少数の消息ではあるが、私は、それを知り得た悦びをひそかに感じてゐる。

○右、翻訳劇の功罪

果して、この秋には、簇々と新しい劇団が生れるとの報道が伝へられた。メンバアとプログラムのみを見て、どの劇団がどうかうといふ批判は差控へよう。私は、どのグルウプにも恩怨はなく、どの看板にも好悪がないのだが、大体、その色分けをしてみると、三通

りになる。第一が、新劇畑の俳優が、同志を糾合して、一時中断された仕事を継続しようとするもの。第二に商業劇場に属する若手の俳優が、既成演劇の殻から出て、現代的呼吸を存分に舞台で見せようとするもの。第三に、学生乃至その年頃の青年が、純粋に素人から成る研究劇団を作らうとするもの、即ちこれである。

何れも、演劇貧困の時代的要求から生れたものであるに相違なく、その意気と抱負は、私はじめ、十分認めることができるのだが、甚だ失礼な言ひ草を許して貰へるなら、何れも、凡そ、その結果が予想され、義理でもなければ、観に行く気はしないのだ。

無論、何等かの意味で、今までのものとは変つてをり、余程の新劇ファンか、芝居ならなんでも御座れというふ常連には、相当の感興を与へることと思ふけれど、少し批評的に、或は、やや専門的にその舞台を観れば、一二の俳優の隠れた素質を発見するといふくらゐが関の山で、プロダクションそのものには、お世辞にも感心はできまいと思ふ。なぜそんな乱暴な予言ができるかといへば、結局、この新しい劇団のスタアトに於て、新しい「性根」を見せてゐないからだ。つまり、新劇の所謂新劇たる殻が、どことなく、その「精神」を包んでゐるからだ。この「新劇の殻」といふ問題では、

数ヶ月前「劇作」誌上で述べたのであるが、現在の日本は、もう「新劇の殻」を悉く振り捨てなければならぬ時機だ。殻とは何かといへば、繰り返すことになるが、西洋翻訳劇の上演から生れ出た一種名状すべからざる演技上の臭味——外国戯曲の傑作を紹介するのだといふ態度から出た、一種のジャアナリスト的横柄さ、その上、さういふ舞台が時を得た夢のあとで、「あれくらゐのことなら、おれたちにでもできる」といふ舞台を甘く見た安易さ、等々の手がつけられぬカサブタだ。

嘗て築地小劇場の首脳部にあつて、今日もなほ演劇に対する熱情を示しつつある北村喜八氏は、私のこの

説を半ば承認され、しかも、それは小山内氏或は築地小劇場の罪ではないと、やさしく弁護を試みられたが、私は、更に、北村氏の説を四分の一承認してもよろしい。それは、この病根は既に、わが国新劇の創始時代から徴候を見せてゐたに相違なく、翻訳劇から出発した新劇の舞台は、それが「紹介的」であると「独創的」であるとに論なく、既に、翻訳につきものの、「概ね正確」なテキストを、「概ね正確」に演じることで満足するより外なかつたのだ。ところが、演劇に於て、殊に、俳優の演技に於て「概ね正確」といふことが、最も恐ろしいことなのだ。

なぜなら「概ね正確」な台詞の言ひ方や身振りなどといふものは、「全く間違つてゐる」のと同じか、或は、それ以上、芝居をぶち毀すのだ。ただ、その芝居を平気で見てゐられるとすれば、その人は、「正確」であると思ひ込んでゐるだけだ。つまり芝居がわからないのだ。北村氏も云はれる如く、たとへ、翻訳劇にその「正確さ」が多少ゆがめられてゐたにもせよ、嘗て、築地の舞台に於て名作の名演出が、十二分の魅力を放つたかもしれない。

しかし、それも、程度の問題で、日本だからと云ふにすぎなくはないか。殊に、忘れてはならないことは

相当外国文学の素養があれば、翻訳は、それ自身のもつ欠陥を多少補ひつつ読めるのである。舞台も同様で、その作品を十分翫味してゐれば、演技や演出の不備は、ある場合、自分の幻想によつて塞ぎ得るのである。

兎も角も、過去に於て、日本の新劇が、翻訳劇から出発し、その歴史の大半を、翻訳劇によつて埋めたといふ事実に対して、私は、何等口を挟まうとは思はない。要は、その時代の権威ある指導者が、何故に、今日の結果を予想して、適切な警戒を加へなかつたかと云ふのだ。何故に、完全な日本語を、正確に喋れない俳優を作つたかと云ふのだ。罪を俳優に被せるのもよ

ろしい。たしかに、彼等にも怠慢の罪はあるだらう。修業の方法を誤つたと云つても差つかへない。が、私は、今日、何人の罪を問ふてゐるのでもない。それどころか、過去の新劇指導者が、直接間接、日本の演劇に与へた大きな功績は、北村氏と同様、幾度も、公にこれを認めてゐるくらゐだ。ただ、私の北村氏と異る立場は、先輩に対して、事情の如何に拘はらず、その過失を指摘し得るか得ないか、つまるところ、人情の問題以外にはないのだ。

さて、私と雖も、新劇の病弊を、一から十まで翻訳劇の紹介的上演に帰するつもりはないので、北村氏の

説の如く、新劇にたづさはる総ての人間の罪もないことはない。ただ、その話は少し別な話になるやうだ。で、問題を本筋に戻さう。

丁度今、郵便一束の中に「あらくれ」といふ小冊子がはひつてゐた。何気なく、「軽井沢にて」といふ正宗白鳥氏の随筆を読むと、かういふ一事がある。

「先日、日比谷公会堂で、或新劇団所演の『グランドホテル』を見て、詰らなさの限りであると嫌悪を感じ、こんな芝居でも見なければ時が潰せない自分の生存を呪つたが、或書店で偶然英訳の『グランドホテル』を見つけたので、試みに買つて読むことに

した。首尾を通じて面白く読徹した。公会堂の芝居とは比較にもならない。私はあんな芝居を見たために、小説を読みながらも、劇中人物の顔が小説の人物となつて浮ぶので、余程興味を殺がれた。云々……」

この文事をかうぃふ目的のために引用したことを正宗白鳥氏にゆるしていただくとして、実は、これを読みながら、今日の新劇なるものの姿が、まざまざと私の眼前に浮んだのだ。劇と小説の違ひはあつても、私の云はうとする主旨は、この印象によつてほぼ尽されてゐる。舞台が観客に与へる魅力について、新劇は、

既にその出発点を誤つてゐたといへるし、その誤りに一度も気がつかず、今日まで得々として「翻訳的上演」に、一種の誇りをさへ示してゐる新劇、わがことながら、情けない次第だ。

くどいやうだが、私は、翻訳劇、そのものをけなすのではない。ある場合には、その当然免れ難き不満を忘れてでも、その上演を期待することもある。

私の云はうとするのは、翻訳劇が翻訳であることを感じさせない程度の日本語化と、その日本語の正確な肉声化とが、もう少し周到に訓練されてゐたら、今日の新劇――単に俳優の演技ばかりでなく、戯曲作家の

群も、幾分その面貌を異にしてゐたらうと思ふのだ。これは枝葉の問題の如くにして、決してさうではない。今日は、演劇の「頭脳」について考へる前に、その「心臓」に、手当を加ふべき時機だといふことを前提としてである。（一九三二・一〇）

底本：「岸田國士全集21」岩波書店
　　１９９０（平成２）年７月９日発行
底本の親本：「現代演劇論」白水社
　　１９３６（昭和11）年11月20日発行
初出：「新潮　第二十九年第十号」
　　１９３２（昭和７）年10月１日発行
※底本は、物を数える際や地名などに用いる「ヶ」（区点番号5-86）を、大振りにつくっています。
入力：tatsuki
校正：門田裕志
２００７年11月20日作成

青空文庫作成ファイル：
このファイルは、インターネットの図書館、青空文庫（http://www.aozora.gr.jp/）で作られました。入力、校正、制作にあたったのは、ボランティアの皆さんです。